PORTRET KOBIECY

PORTRET KOBIECY

STANISŁAW WASYLEWSKI

PORTRET KOBIECY
W POLSCE XVIII WIEKU



MONOGRAFJE ARTYSTYCZNE TOM I

NAKŁAD GEBETHNERA I WOLFFA W WARSZAWIE

STANISŁAW WASYLEWSKI

PORTRET KOBIECY

W POLSCE XVIII WIEKU

Z 32 REPRODUKCJAMI

MONOGRAFJE ARTYSTYCZNE TOM I

NAKŁAD GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA

SKŁADY GŁÓWNE:
«THE POLISH BOOK IMPORTING CO., INC.» NEW YORK
«KSIĘGARNIA POLSKA NA ŚLĄSKU, SP. AKC.» KATOWICE

KRAKÓW. — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI
KLISZE WYK. W ZAKŁADACH B. WIERZBICKI I S-KA
W WARSZAWIE
1926

Wysyłając w r. 1586 portret swój do Krakowa, pisała królowa Anna Jagiellonka z Warszawy do ks. kanonika Zająca: «Ślemy Wielebności Twej obraz twarzy swojej... Ten obraz skoro weźmiesz, nie dawając go nigdzie, ani ukazując jedno rzemieślnikom, i to w domu swoim nie gdzie indziej, dasz do niego uczynić ramy, jako najkształtniej będziesz rozumiał... K'temu iż chcemy, aby *velum* na tym obrazie było dla prochu i innych przyczyn, tedy na wierzchu u listwy pręt pozłocisty wbić, na którym *velum* na kółeczkach złocistych ku zawieraniu i odsłanianiu zawiesisz. A to wszystko tak sprawiwszy, obraz ten w kaplicy postawisz tam, gdzieśmy klękali... To jedno miej Wielebność Twoja na pamięci, aby ten obraz, jako mówią, nigdzie po koliendzie nie chodził»...

Słowa listu sędziwej i ostatniej Jagiellonki odzwierciedlają trafem cały pogląd starej Rzeczypospolitej na cele i zadania sztuki portretowej. Już miało się pod koniec świetnej epoce renesansu, już świat cały rozbrzmiewał sławą mistrzów włoskich, a w Polsce trwały jeszcze na dobre stare, piastowskie średniowieczne wyobrażenia o sztuce, jej celach i przezna-

czeniu, którym właśnie dała wyraz *soboles Jagellonidarum ultima* w przytoczonym liście [1]).

Kazała swój wizerunek umieścić w kaplicy wawelskiej (gdzie się do dziś znajduje), przedtem zaś, aby go oko ludzkie nie widziało. Kaplica kościelna — to było jedyne prawie miejsce, gdzie wedle starych wyobrażeń umieścić należy portret kobiety. U stóp krzyża, w adoracji i ekstazie religijnej, czy też dla uczczenia jej zasług jako przeoryszy klasztoru lub fundatorki kościoła. Póki piękna pani z dawnej Polski żyła i chodziła po świecie, portret jej nie był właściwie potrzebny. Kto chciał, mógł ją widzieć żywą. Wizerunek stawał się dopiero pożądany po śmierci, jako pamiątka jej rysów, jako hołd, złożony cnocie i zasłudze. Uwieczniał wówczas zmarłą jejmość rzeźbiarz na wspaniałym grobowcu renesansowym, uwieczniał minjaturzysta na blasze, przytwierdzonej do trumny, upamiętniał jej rysy cechowy «pacykarz» w olejnym portrecie, zawieszonym we wnęku kaplicy pałacowej. I tylko nieliczne, zamorskiej progenitury, były wyjątki, kiedy osoby ze sfer magnackich i królewskich — owe monarchinie z «Rakus i Francyjej» — kazały się portretować za życia. Moda obca zalecała im zdobić wspaniałym, naturalnej wielkości konterfektem komnaty renesansowego pałacu, moda swojska natomiast — wolała umieścić portret raczej w miejscu świętem i zasłonić firanką. Portret kobiecy rozwijał się powszechnie pod formą epitafjum nagrobnego, czy też votum kościelnego i wyjątkowo tylko miał prawo istnienia jako dzieło sztuki na królewskim lub magnackim dworze.

W ciągu wieku XVII, w wieku Van Dycka, Rubensa i Rembrandta, Polska — jeśli pominiemy Wilanów — zdobyła się ledwie na skromny rozwój prymitywnego portretu genealogicznego, który przyczynił się do podniesienia splendoru możnowładztwa, ale nie do rozwoju sztuki. Ambicje artystyczne były na planie dalszym, jeśli nie ostatnim.

Dopiero w wieku oświecenia dał się odczuć dość nagły przełom i w tym kierunku. W społeczeństwie, które nie posiadało głębszej tradycji artystycznej i trwało jak niemy, daleki, obojętny widz wobec najwspanialszych momentów rozwoju malarstwa Zachodu i Południa, jawi się i odrazu rozszerza bujnie sztuka portretowa XVIII stulecia. Kraj, który nie zdołał jeszcze ukończyć malarskiej szkoły początkowej, wpisany zostaje odrazu na uśmiechniętą wszechnicę francuską, i Polska epoki rozbiorów współdziała najgorliwiej w rozwoju sztuki, która daje doskonały zresztą wyraz życiu i kosmopolitycznej duszy stulecia oświecenia, ale zwierciadłem indywidualności narodowej być nie potrafi. Pozostaje kwiatkiem ślicznym, dziwnym i egzotycznym, błyszczy jak pieszczotliwe *bijou*, jak pałacowy *bibelot*.

W szerokiem krzewieniu tego importowanego towaru zaczyna skutecznie współdziałać moda. Sprzyja rozwojowi portretu, wprowadza szybkie tempo w jego powolną dotąd historję. Płonąć poczynają znicze i ogniska coraz liczniejsze. Sztuka staje się przedmiotem ogólnego zainteresowania, kwitnie pod pieczołowitą teraz opieką ręki kobiecej.

Rozwijają się najnowsze formy malarstwa por-

tretowego: pastel i minjatura, upowszechnia się poczucie potrzeby portretu artystycznego. Portret, który dotąd bywał pamiątką pośmiertną, zdobił grobowiec, kaplicę i trumnę, a tylko wyjątkowo komnatę na zamku, staje się wyrazem życia, współczynnikiem jego radości, konieczną ozdobą wnętrza mieszkalnego, przedmiotem «zelozji» i emulacji, zainteresowania i gwałtownej pasji. Jak wyroby złotnicze «małej sztuki» w romańskiem średniowieczu za Piastów, jak kobierzec i drogocenna tkanina w epoce Wazów i Sasów...

Uczyniono go teraz atrybutem i przyborem miłosnym, nieodzownym do życia na rokokowej «wyspie czułości». Już u samego progu kultury obyczajowej czasów stanisławowskich J. O. Ks. Udalryk Radziwiłł (1712—1770), opracowując swoje zabawne «argumenta konsztu kochania», podkreśla wśród środków koniecznych dla zdobycia powodzenia w miłości, jako moment arcyważny: «Ma kawaler ofiarować swój portret damie swojej», więcej jeszcze: ma znać «wyniknienia początkowe malarstwa i snycerstwa» [2]). W kilkadziesiąt lat później podróżnik Fr. Szulc zauważy już gwałtowny pęd na tem polu: «W znaczniejszych domach wszyscy siebie i swoich malować każą. Pożąda portretu czułość dzieci i rodziców, pożąda przyjaźń, polityka i ambicja, pożąda miłość — małżeńska coprawda najrzadziej. Do mody wielkiego świata należy nosić portreciki na sercu, a że nie zawsze wolno ujawnić nazewnątrz serca to, co jest w sercu, tedy nosi się wizerunki przyjaciółek, albo ludzi wybitnych, lub wreszcie uwielbianego obecnie króla» [3]).

Z zainteresowania się malarstwem wyniknęła wkrótce moda zbierania dzieł sztuki i tworzenia galeryj obrazów, oraz konieczność orjentowania się w gałęziach i odmianach techniki artystycznej. *Dessiner* i *estampes*, nauka rysunku, nauka sztycharstwa i znajomość sztychów wchodziły w skład tych sciencyj, które posiadać winna była dama oświecona. Obowiązkowo uczą się malować panowie i panie. Biorą się do gwaszu i pastelowej kredki, biedzą się nad zdobyciem trudnych tajemnic techniki minjaturowej, rytują na miedzi, dekorują porcelanę. Rysuje zamłodu Stanisław August i Tadeusz Kościuszko, rysuje Niemcewicz i Kniaziewicz, uprawia «malaturę» cały ród Czartoryskich, stary ks. generał i ks. Izabela, potem ks. Adam i jego siostra, autorka «Malwiny». Ledwie przywieziono do Polski pastele francuskie, ima się pan hetman Ogiński równie wielkich jak naiwnych kompozycyj pastelowych[4]).

Nie będzie miała żadnego pożytku sztuka z tych dyletanckich, często śmiesznych nawet wypracowań, natomiast odniesie wielką korzyść z owej mody i zainteresowania. Zerwał się bujny, gorączkowy pęd, który wiele zaniedbań nadrobi.

A portret kobiecy bogaci się i rozwija niemal w oczach. Przynęceni przez króla przybysze stworzą bogatą, z górą tysiączną galerję, wystawią okazały monument niewieściego uśmiechu i pozy. Kunszt ich, nie sięgając szczytowych wyżyn wieku swego, stanie przecież na wybitnym, znacznym, europejskim poziomie. Portret kobiety polskiej w epoce rozbiorów bę-

dzie, jak na ironję, bogaty, obfity i strojny, bogatszy, obfitszy i strojniejszy od wszystkich epok późniejszych. Czy nazwać go można jednak istotnie jej portretem w całem słowa znaczeniu? czy odtworzy ją w pełnej odrębności typu i rasy, czy nareszcie wolno dziś mówić o zdecydowanym typie polskiego portretu kobiecego w ikonografji wieku oświecenia?

Chyba nie. Gotowe zdobycze szkoły włosko-wiedeńskiej i francuskiej, przesadzone na ugorną glebę polską, zakwitły tak, jak kwitną kwiaty w doniczkach. Rzec należy o portrecie kobiecym epoki rozbiorów to samo, co mówi się wogóle o naszem malarstwie XVIII wieku, o salonie, obyczaju, o całej bezmała kulturze wieku oświecenia: nie był polskim portretem kobiety, był raczej portretem kobiety w Polsce.

Il y a le portrait en prose et il y a le portrait en vers — są portrety prozą i portrety wierszem — powiada Ch. Moreau. Może być portret kobiecy poetycznem zmyśleniem, albo żywą prawdą, odtworzeniem wewnętrznego duchowego podobieństwa modela.

Już z charakteru i wszystkich właściwości wieku oświecenia wynika jasno, że portrety jego wytwornych córeczek były i musiały być portretami *en vers*, przyjemnemi, możliwie upiększonemi poematami na ich cześć. O większości, jeśli nie o wszystkich z 32 pań niniejszego zbioru, można śmiało przypuścić, iż nigdy tak pięknemi nie były w rzeczywistości. Zewnętrzna *ressemblance* pozostawiała tedy wiele do życzenia, a podobieństwo wewnętrzne? Odnosi się wrażenie, że w tej słodkiej a przyjemnej manierze, pod przewagą

akcesorjów i dekoracyj, muślinów i fryzur, zanikła gdzieś i zapodziała się indywidualność duszy i rasy. Indywidualność, kiedy indziej tak uroczo i tak niespodzianie wybłyskująca nawet z popękanego, staroświeckiego płótna, które domowym sposobem wymalował malarz z Bożej łaski w dworku szlacheckim. Na dowód przypomnijmy znamienne spostrzeżenie Stanisława hr. Tarnowskiego, który stojąc przed jednym, drugim i trzecim portretem polskim Winterhaltera, zwanego Greuze'm Drugiego Cesarstwa, «doznawał już nie gniewu, ale złości». Znając i pamiętając owe portretowane panie, wołał: «Co on z niej zrobił? jak nie umiał skorzystać z takiego modelu, takiej rasy, takiego uśmiechu?» [5]). Być może, że takich samych wrażeń doznawał Polak XVIII wieku, patrząc na sposoby, jakiemi zagraniczni malarze upiększyli ale i scudzoziemczyli jego panią wytworną.

Brak rodzimej sztuki i rodzimych, z gleby własnej wyrosłych wielkich artystów złączył się z brakiem pierwiastków oryginalnych w portrecie. Polska epoki rozbiorów wydała całą kolekcję przepysznych, ujemnych i dodatnich typów indywidualności kobiecej, nie umiała się zdobyć wszelako na swoistego malarza kobiety, któryby uchwycił i utrwalił ten duchowy «aromat polski», jak portreciści angielscy, zdaniem Muthera, pochwycili «aromat anglo-saski». Ci wielcy mistrze i odtwórcy kobiecości, Gainsborough, Reynolds, Romney i Lawrence, którzy wyprowadzili «lady» angielską z duszności salonu w *plein-air*, na świat i powietrze i natchnęli ją przedziwnym, do dziś żywym urokiem.

Niestety! Żadna z dam polskich, o ile dotąd wiadomo, żadnemu z tych wielkich Anglików nie pozowała. Jedyny też w zbiorze niniejszym reprezentant Anglików to drugorzędny, mało znany malarz i sztycharz, Włoch pracujący w Anglji, G. Marchi (1740—1808) z portretem ks. Izabeli Czartoryskiej, ciekawym dzięki obfitości akcesorjów życia oświeconego. Natomiast inni wielcy, pozaangielscy portreciści XVIII wieku reprezentowani są wcale licznie. W dorobku prawie każdego z nich znajdzie się jakiś portret polski.

Do pracowni mistrzów światowych mógł znaleźć dostęp tylko wojażujący po Europie magnat. A że takich w XVIII w. było poddostatkiem, tedy niema prawie pracowni wybitnego malarza w Paryżu, Rzymie czy Wiedniu, przed którąby nie zajechała kareta polskiego *comte'a,* niema sztalug, przed któremiby nie siedziała lub przynajmniej siedzieć nie chciała oświecona *comtessa* z nad Wisły.

W zbiorze niniejszym zszeregowano wszystkie niemal najbardziej znamienne rodzaje portretu kobiecego tej epoki, by przedstawić najwybitniejszych jego tak swoich jak i obcych twórców.

Rozpoczniemy ten przegląd od dzieła, które jakkolwiek nie wyszło z pod pendzla wielkiego mistrza światowego, osiągnęło jednak popularność i powodzenie, jakie tylko rzadko nawet arcydziełom towarzyszy. Reprodukowane niezliczoną ilość razy, rozpowszechnione najrozmaitszemi sposobami techniki reprodukcyjnej — jest zdawkowym reprezentantem portretu kobiecego w XVIII w. wogóle. To ów słynny, osławiony

i przesławiony pastel berliński, przedstawiający panią Potocką.

Metryka tego uroczego portretu nie jest jeszcze dotąd zupełnie wyjaśniona. Zarówno twórca jak i model byli przez długi czas zagadką. Zofja Czelicze Potocka, słynna Greczynka, żona Szczęsnego, zmarła w r. 1822 w Berlinie, zapisała ten pastel przyjacielowi swemu, Fryderykowi Wilhelmowi III, który złożył go w berlińskim «Gabinecie sztychów». Portret obudził odrazu wielką ciekawość, a pod nieprzeliczonemi jego kopjami i reprodukcjami widniał długi czas podpis: *unbekannter Meister pinxit.* Później kolejno przypisywano go Vestierowi, Graffowi, nawet Angelice Kauffmann, gdy zaś w r. 1907 Fournier-Sarlovèze w dziele: *Les peintres de Stanislas Auguste, roi de Pologne*, oświadczył się za Aleksandrem Kucharskim, przyjęto odtąd tę denominację zarówno w Niemczech, jak i we Francji [6]). Dopiero w nowszych czasach br. Wrangel, po dokładnych studjach nad portretem, w rozprawie, ogłoszonej w wydawnictwie rosyjskiem: *Staryje Gody*, doszedł do wniosku, że twórcą słynnego pastelu jest Salvatore Tonci (* 1756 † 1844), Włoch, który rozwinął ożywioną działalność artystyczną w Petersburgu w ostatnich dziesiątkach XVIII stulecia [7]). Niezależnie od tego stwierdził autorstwo Tonciego prof. dr. Jerzy Mycielski w niedrukowanej dotąd pracy o tym portrecie. Mniej jasną i nierozstrzygniętą dotąd jest kwestja osoby portretowanej. Utarło się, że przedstawia samą ofiarodawczynię, *la belle Phanariotte*, i jest jej wizerunkiem z lat młodych. Tak samo twierdziła tradycja rodzinna.

W opinji dzieci Zofji Greczynki pastel uchodził za portret ich matki. K. Waliszewski widział kopję berlińskiego oryginału w paryskim salonie p. Zofji z Potockich Pawłowej Kisielew, uważaną tam za portret matki [8]). Niemniej jednak słynny pastel nie wykazywał i do dziś nie wykazuje zupełnej zgodności z innemi portretami żony Szczęsnego, różniąc się od nich znacznie, na pierwszy nawet rzut oka. W r. 1887 p. Herpin, autorka głośnej książki, wydanej pod pseudonimem Lucien Perey p. t.: *La comtesse Helène de Ligne*, wyraziła inne przypuszczenie: pastel berliński przedstawia nie Zofję Greczynkę, lecz Helenę z Massalskich 1° voto de Ligne, 2° Wincentową Potocką, a «wszyscy Potoccy, których o to zapytała, potwierdzili jej przypuszczenie». Za panią de Ligne Potocką, a przeciw Zofji Greczynce oświadczył się również br. Wrangel. Temu przypuszczeniu panny Herpin i br. Wrangla przeczą jednak kategorycznie portrety Heleny de Ligne Potockiej, których autorka nie znała. Chociażby np. rycina w Muzeum XX. Czartoryskich, która przedstawia ją siedzącą na tle ogrodu z pieskiem u nóg, świadczy, że o ile identyczność Zofji Greczynki może budzić wątpliwości, to Helena de Ligne Potocka nie ma wogóle z pastelem tym nic wspólnego. Kwestja modelu Tonciego pozostaje tedy otwartą. Wydaje się rzeczą prawdopodobną, że pastel nie przedstawia żadnej z tych obu pań, a tylko tradycja, wiążąca go z Zofją Greczynką, dała mu miano jej portretu.

Gdy urocza pani z berlińskiego *Kupferstichkabinettu* zasłynęła po całym świecie, w ukryciu głębokiem

w polskich galerjach pałacowych pozostawały tymczasem dzieła świetniejszych od Tonciego, dzieła najświetniejszych mistrzów stulecia. W ukryciu pozostał przedewszystkiem Greuze (1725—1805) i jego jedyny poemat na cześć kobiety polskiej! Jedyny, przypomnieć bowiem godzi się, że ów rzekomy portret Gertrudy Komorowskiej nie jest wcale jej portretem, a tylko został zakupiony przez Szczęsnego Potockiego w pracowni Greuze'a z powodu wielkiego podobieństwa do nieszczęśliwej Gertrudy. Bohaterką i modelem poematu jest księżniczka Zofja Czartoryska, późniejsza ordynatowa St. Zamoyska, malowana przez wielkiego artystę w 16-tej wiośnie życia. Lecz to przepyszne dzieło sztuki istnieje już dziś tylko we wspomnieniu i w reprodukcji fotograficznej. Spłonęło bowiem w czasie wojny wraz z pałacem hr. Z. Zamoyskich w Wysocku. To jakgdyby bliźnia siostra słynnych *Les deux soeurs* z Luwru. Chociaż nie trzyma martwego gołąbka ani zbitego dzbanka, jest greuze'owską w każdym calu.

W kilka lat później pozuje polska lady Siddons słynnemu Fügerowi (1751—1818), inspirując go do słodko poetycznej kompozycji: Psyche o skrzydłach motylka przysiadła na chmurze, w jednej ręce trzyma lampkę rzymską, drugą chroni płomień od zgaśnięcia. W ujęciu tematu widoczne owo, tak znamienne dla Fügera włoskie *sfumato*, delikatne rozpływanie się świateł i cieni, spokojne zanikanie konturów. Losy oryginału są również niewiadome, reprodukcję podano wedle kopji Leona Kaplińskiego w Hotelu Lambert [9]).

A teraz Pompeo Battoni (1708—1787), kolorysta

czułostkowy i kokieteryjnie miękki, preceptor i mistrz wielu naszych malarzy stanisławowskich, Bacciarellego przedewszystkiem. Ta pani w zwiewnych krezach koronek o słodko pulchnej twarzy, wysokiem czole i równie wysokiej fryzurze *en hérisson* — to żona Ignacego Potockiego. Malował ją Battoni w czasie, gdy sztuka jego stała u szczytu sławy i wielkości.

W tym samym czasie błyszczały w Rzymie dwie znakomite rywalki: Elżbieta Vigée Lebrun (1755–1842) i Angelika Kauffmann (1741—1807). Jednym z przejawów tej rywalizacji stał się portret pani Anny z Cetnerów, wówczas Kajetanowej Potockiej w 3-ciem małżeństwie, która dała, jak wiadomo, asumpt pani Lebrun do stworzenia jej najświetniejszego płótna rzymskiego, przy kaskadach Tivoli. Angelika Kauffmann pojęła tę samą panią Potocką inaczej: w klasycznym *entourage'u*, przy nieodłącznych cyprysach i w całem otoczeniu antyku, którego nauczyli ją Mengs i Winkelman. Lecz mimo te wszystkie obfite wspaniałości, porównania z rywalką nie wytrzymuje. Panią Lebrun reprezentuje w naszym zbiorze portret dziewczęcy, dość przeciętny i typowy, z petersburskiego okresu twórczości artystki. Młodsza córka ks. Heleny Radziwiłłowej z Arkadji, Aniela, późniejsza Konstantowa Czartoryska, była rówieśnicą jedynaczki p. Vigée-Lebrun, słynnej Brunetty, lecz nie może się poszczycić portretem ani w części tak wspaniałym, jak liczne wizerunki córki artystki.

Dwaj Szwedzi, Aleksander Roslin (1718—1793) i Per Krafft (1724—1792), pozostający w bliskich sto-

sunkach z dworem Stanisława Augusta, reprezentują w swych dziełach doskonale wykrygowany konwenans i dusznotę salonu rokokowego. Roslin, malarz królowych i księżniczek krwi, ulubiony przez Marję Teresę i jej córkę, już przez to samo zaszczycony został zamówieniem ks. marszałkowej Elżbiety Lubomirskiej, która pozowała mu w Paryżu. Per Krafftowi polecił król Stanisław August uwiecznienie pań z rodziny królewskiej. Jedną z nich była matka ks. Józefa, której portret wieje zimnym przepychem i nie jest też daleki od prawdy.

Skoro mowa o malarzach obcych, portretujących panie polskie, godzi się wspomnieć o malarzu polskim, odtwarzającym piękności obce. To marnotrawny syn sztuki stanisławowskiej, Aleksander Kucharski (1736—1820), z portretem pani de Polastron.

Przechodzimy do artystów mimo obce nazwiska polskich. Najstarszy z nich, najdawniej na dworze warszawskim zatrudniony — to Ludwik Marteau (1720—1805). O piękności jego pastelowych portretów kobiecych, które zdobić miały gabinet zielony w Łazienkach, krążą oddawna legendy, lecz nikt ich nie widział od pół wieku. W nowszych dopiero czasach wypłynęło w Paryżu 17 pasteli w kolekcji Mniszchów z Wiśniowca, które omówił Fournier-Sarlovèze. Jeden z najurodziwszych między niemi przedstawia Anielę z Ledóchowskich Januszową Sanguszkową, działaczkę polityczną w czasie Sejmu Wielkiego, o której roli na sejmikach tak piękne tradycje przechowały się na Wołyniu. Uroczy ten pastel usprawiedliwia potroszę

nazwę «polskiego La Toura», jaką darzono nieraz Ludwika Marteau w salonach stanisławowskich. W soczystości barw i we wdzięku postaci jest to istotnie dalekie wspomnienie mistrza! Nierównie słabszy jest portret pani Kossakowskiej.

Nareszcie generalny, królewski «artysta do wszystkiego», na którego konto wpisuje się całe mnóstwo krzywdzących dobre imię artysty bohomazów — Marcello Bacciarelli (1731—1818). Dzięki temu, że malował szybko, łatwo i dzieł swych z reguły nie sygnował, a malarnia jego, pracując pilnie, wypuszczała w świat wiele płócien, których ledwie tknął pendzel mistrza — autorstwo jego stało się przysłowiowe. Każde akademickie wypracowanie portretu kobiecego określano jego imieniem, tak jak każdą cieplej uśmiechniętą twarz damy oświeconej chrzczono mianem Grassiego i Lampi'ego. Dlatego niełatwo rewindykować prawe dzieci palety Bacciarellego, niestrudzonego pracownika, który dźwigał na swych barkach nieprzeliczone obowiązki i rozdrabniał wybitny talent na szereg prac, dalekich od jego umiłowań i kwalifikacyj. Był «malarzem dobrym i malarzem szczęśliwym» — jak mówi krytyk francuski. Był «wirtuozem subtelnej barwy i żywej powierzchni» — powiada krytyk polski. Portrety dwóch sióstr królewskich: Izabeli Branickiej i Ludwiki Zamoyskiej, oraz portret pani Brzostowskiej z dzieckiem (dość wyjątkowy, bo dzieci malował niechętnie i nietęgo), nareszcie owa nieznana pani już z czasów empirowych — reprezentują w całości spokojną sztukę Bacciarellego, której cechą było, jak wiadomo, unika-

nie jaskrawego blasku i złota patyna roztopionego bursztynu.

N o r b l i n (1745—1830), arcymistrz sztuki naszej XVIII wieku, nie interesował się nigdy poważniej portretem kobiecym. Czasem, od niechcenia, dla wypoczynku czy na usilne prośby, rzucał szkice lub projekty. Do ciekawszych należy gwaszowy portrecik starej panny Petit, guwernantki dworu w Puławach.

Dwaj potentaci włosko-wiedeńskiej szkoły, Grassi i Lampi, byli właściwymi twórcami portretu polskiego epoki stanisławowskiej. Mistrz skrzyżowanych rąk, po których go zawsze poznać można, tiulowy i muślinowy G i u s e p p e G r a s s i (1757—1838), ma w Polsce główne, jeśli tak rzec można, przedstawicielstwo portretu angielskiego. Po zapoznaniu się w Wiedniu z arcydziełami Reynoldsa i Gainsborougha (z rycin zapewne tylko i z mezzotint, jak przypuszcza prof. Mycielski), uszlachetnił on i podniósł swą dotychczasową wiedeńsko-francuską karnację i za wzorem Anglików sadowił damy polskie na terasach pałaców, na tle złomów skalnych, lub w pozie angielskiej *en pied.* Portret pani Kunegundy Ostrowskiej robi w fakturze całej takie wrażenie, jakgdyby był słabą kopją ze znakomitego oryginału Lawrence'a czy Romney'a. *La souplesse des draperies, l'attitude gracieuse de toute la figure font de ce tableau une des oeuvres les plus intéressantes de l'artiste* — powiada mimo to Fournier-Sarlovèze [10]).

Jeszcze wyżej w twórczości Grassiego stoją dwa chyba najświetniejsze jego płótna, najwięcej może «aro-

matu anglosaskiego» ujawniające: pani Józefowa Wielhorska (znana dziś jedynie z mezzotinty Wrenka) i Tekla z Czaplicow Jabłonowska, obie malowane w wiedeńskim okresie twórczości Grassiego (1792—1798).

Jan Chrzciciel Lampi (1751—1836) unika w przeciwieństwie do Grassiego silnych kontrastów w światłocieniu, skupia światło w jednem miejscu, w modelowaniu mało energiczny. Twarze jego kobiet są rozlane szeroko, źrenice omdlałe, melancholijne, księżycowe. Lubuje się w sukniach atłasowych i z lubością podkreśla załamania błyszczących fałdów. Koloryt gorący, soczysty, wenecki. Nieznany dotąd portret «Zofji Greczynki», który wypłynął po raz pierwszy w monumentalnem wydawnictwie rosyjskiem *Portraits Russes*, dalej siostra Gertrudy Komorowskiej, pani Teodorowa Potocka («jedno z najpiękniejszych — jak świadczy prof. Mycielski — płócien portretowych tego czasu»), nareszcie p. Benedyktowa Morykoni w typowem dla artysty upozowaniu — wystarczą, aby scharakteryzować rodzaj i klasę sztuki Lampiego ojca.

Trójcy rdzennie polskich portrecistów — jeśli wyłączymy pracującego poza krajem Kucharskiego, przewodniczy Anna Rajecka († 1832), której twórczość domaga się gwałtownie baczniejszej uwagi i chociażby zinwentaryzowania! Doniedawna nie umiano nawet wskazać żadnego z jej wybitniejszych dzieł, chociaż już Rastawiecki wskazał ich kilkanaście. Jeden z nich sygnowany: *Anna Rajecka fecit*, ogłoszono w «Portretach pań wytwornych» (Lwów 1924), drugi pastel, oznaczony: *Rajecka 1789*, a więc już z czasów pary-

skich, z epoki rozkwitu talentu artystki, pojawia się w zbiorze niniejszym. Przedstawia Aleksandrę z Lubomirskich Stanisławową Potocką, córkę ks. marszałkowej E. Lubomirskiej, żonę uczonego klasyka i tłumacza Winckelmana, który w przedmowie do tej książki sławi kulturę i znawstwo artystyczne swej żony. Ten pastel Rajeckiej, jak wiadomo uczennicy Marteau, świadczy dobrze o jej śmiałej technice, dobrej francuskiej szkole i wreszcie o umiejętności charakterystyki. I kto wie, czy zczasem nie okaże się, że Anna Rajecka, to *prima inter pares* i *monocula regina inter caecos,* to po Kucharskim pierwszy rdzennie polski talent, rozkwitły pod tchnieniem dworu Stanisława Augusta?

«Najlepszym polskim portrecistą» nazywany Kazimierz Woyniakowski (1772—1812) odznacza się w pierwszem z dwu dzieł dość silnym realizmem, być może pod wpływem Davida, gdyż twórczość jego przypada już na ostatnie lata XVIII stulecia. W portrecie tym (ks. Izabeli Czartoryskiej, jeśli to istotnie jest ona) widoczna jest dążność ku surowej, nieupiększszonej prawdzie życia, co było dawniej nie do pomyślenia: ostra karnacja, realistyczny kontur i owe modne w czasie Dyrektorjatu *mêches frisottes.* Portret natomiast p. Chrzanowskiej należy raczej do *l'ancien regime.*

Wobec Rajeckiej usuwa się w cień zupełnie familijny konterfekt[11]) Franciszka Smuglewicza (1745—1805) z późnych, wileńskich czasów: smutna w bezruchu i szablonie, daleka od chociażby poprawności żona artysty z dziećmi, malowanemi surowo i twardo. Aż boli wspomnieć, że już od dziesiątków lat

istniało wówczas na świecie angielskie *bobby* Reynoldsa i «błękitny chłopiec» Gainsborougha. [11])

Pozostaje do omówienia kilka portretów malarzy nieznanych, a reprezentujących każdy zosobna inną technikę, inny rodzaj ujęcia i malowania. Cztery pierwsze wizerunki wielkich pań, to jakby cztery bezimienne przykłady rozmaitych szkół, które były w modzie w Polsce stanisławowskiej. A więc pani Juljanna z Skarbków Rzewuska, wczesnej wiedeńskiej szkoły; potem przepyszny, może rzymski, może drezdeński pastel Amelji z Brühlów, odtwarzający świetnie całą gwałtowność temperamentu barskiej «fakcynantki», potem po warszawsku pojęta pani Grabowska, nareszcie pani Jabłonowska (w kopji warszawskiej uchodząca mylnie za Marcinową Lubomirską) i z kapelusza, ale też tylko z kapelusza przypominająca przesławną i przesłodką lady Hamilton Romney'a. I w końcu p. Szczęsnowa Potocka, dzieło pendzla niepospolitego.

Przegląd byłby jednak niezupełny, gdyby się *ad oculos* nie okazało jeszcze szczerze polskiego konterfektu, jakich wisiały tysiące na ścianach szlacheckich dworków, domowego chowu powiatowego malowania, z herbem i tytulacją u góry. Portret matki Naczelnika, pani Tekli Kościuszkowej, ujmujący naiwnością prymityw, widniał zapewne na naczelnem miejscu «sali» lub «pokoju do bawienia gości» i budził wśród nich wyrazy podziwu pilnem a pracowitem odtworzeniem kunsztownego kornetu z falbankami i wszystkich szczegółów odświętnego ubioru JW. Tekli z Ratomskich. Zarówno szanowna matrona z litewskiego dworku, jak jej konter-

fekt, czują się w tem strojnem towarzystwie nieswojo, ale muszą tu być, aby dać świadectwo najbardziej autentycznej, niefałszowanej rodzimości, a także poziomu sztuki, który pomimo wszystko, podnosił się bardzo powoli w szerokich kołach społeczeństwa XVIII wieku.

PRZYPISY.

[1]) Mycielski Jerzy: Królowa Anna Jagiellonka (Portrety polskie XVI—XIX w., zeszyt II).

[2]) Konopczyński Wł.: Od Sobieskiego do Kościuszki. Warszawa, Gebethner i Wolff, 1921, str. 192.

[3]) (Szulc Fr.): Reise eines Liefländers. Berlin 1795, IV. Heft, str. 57—8.

[4]) Spis obrazów Edmunda hr. Krasickiego w Bachórcu. (Rkp.).

[5]) Tarnowski St: Z wystawy portretów kobiecych. Kraków 1910.

[6]) Fournier-Sarlovèze: Les peintres de St. Auguste, str. 123.

[7]) *«Staryje Gody»*. Rok 1911.

[8]) Waliszewski: Helena Massalska. Ateneum, 1888, tom II.

[9]) *«Pamiątki polskie na obczyźnie»*. Wyd. Fr. Pułaski. Warszawa 1910.

[10]) Fournier-Sarlovèze j. w.

[11]) Portretu tego nie reprodukowano w niniejszym tomiku z powodu trudności technicznej natury. *(Przyp. Red.)*

BIBLJOGRAFJA.

Antoniewicz Bołoz Jan: Katalog wystawy sztuki polskiej od r. 1764—1886. Lwów 1894.

Bacciarelli Fryderyk: Odpowiedź i uwagi nad krótkim rysem malarstwa. *Rozmaitości,* Warszawa 1819, nr. 40—1.

Batowski Z.: Norblin. (*Nauka i sztuka*, t. XIII). Lwów.

Catalogue des tableaux anciens, portraits du XVIII siècle. La succession de M. la C-sse André Mniszech. Paris 1910.

Fournier-Sarlovèze: Les peintres de Stanislas Auguste II, roi de Pologne. Paris 1907.

Mycielski Jerzy prof. dr.: Kilka polskich portretów z końca XVIII w. Kraków 1903.

— Sto lat dziejów malarstwa w Polsce. Wydanie trzecie. Kraków 1902.

Niemojewski Lech: Łazienki królewskie oraz znajdujące się w nich dzieła sztuki. Warszawa 1922.

Olszewski M.: Rozwój polskiego malarstwa. Cz. I. Kraków, Friedlein, 1907.

Piotrowski J.: Füger, Lampi, Grassi. «Lamus», Lwów 1912.

Portret kobiecy XVIII wieku. Warszawa, Towarzystwo opieki nad zabytkami przeszłości, 1917.

Portrety polskie XVI—XIX w. wydane przez Marję z hr. Branickich Jerzową Radziwiłłową pod redakcją prof. dr. Jerzego hr. Mycielskiego. H. Altenberg, Lwów.

Rutowski Tadeusz dr.: Marcello Bacciarelli. «Sztuka». Lwów 1912.

— Józef Grassi. «Sztuka», Lwów 1912.

— Norblin. Lwów 1913.

Tatarkiewicz W. dr. Marcello Bacciarelli (komunikat). Rozprawy historyczne Towarzystwa nauk. warsz. Tom I, 4, 1918.

— Rządy artystyczne Stanisława Augusta. Warszawa 1919.

Tarnowski St.: Z wystawy portretów kobiecych. Kraków 1910.

Treter Mieczysław: Album wystawy mistrzów dawnych. Lwów, Gubrynowicz i Syn, 1911.

Wasylewski St.: Portrety pań wytwornych. Lwów, H. Altenberg, 1924.

Wystawa portretów kobiecych z XVIII i XIX wieku. Wyd. II. Kraków 1910.



SALVATORE TONCI (1756 – 1844)
PANI POTOCKA
(BERLIN, STAATSMUSEUM)



J. B. GREUZE (1725—1805)

ZOFJA Z CZARTORYSKICH ZAMOYSKA



F. H. FÜGER (1751–1818)

ZOFJA Z CZARTORYSKICH ZAMOYSKA

(PARYŻ, HOTEL LAMBERT)



POMPEO BATTONI (1708—1787)
IZABELA Z LUBOMIRSKICH IGNACOWA POTOCKA
(WILANÓW)





ANGELICA KAUFFMANN (1741—1807)
MARJANNA Z LUBOMIRSKICH PROTOWA POTOCKA
(WILANÓW)



E. L. VIGÉE-LEBRUN (1755–1842)
ANIELA Z RADZIWIŁŁÓW CZARTORYSKA
(NIEBORÓW, JANUSZ KS. RADZIWIŁŁ)



AL. ROSLIN (1718 - 1793)
ELŻBIETA Z CZARTORYSKICH LUBOMIRSKA
(WILANÓW)



PER KRAFFT (1721—1792)

MARJA TERESA Z KINSKYCH PONIATOWSKA

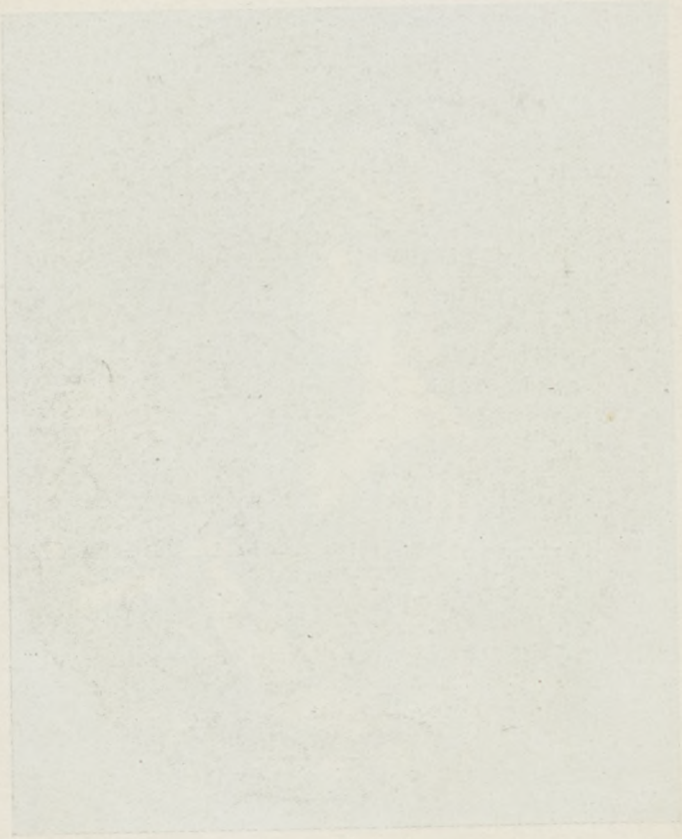
(KRAKÓW, MUZEUM NARODOWE)



G. MARCHI (1740–1808)

IZABELA Z FLEMINGÓW CZARTORYSKA

(MIEDZIORYT Z R. 1777)





AL. KUCHARSKI (1736–1820)
MADAME LA COMTESSE DE POLASTRON



LUDWIK MARTEAU (1720—1805)

ANIELA Z LEDÓCHOWSKICH SANGUSZKOWA

(WARSZAWA, JÓZEF HR. POTOCKI)



LUDWIK MARTEAU (1720–1805)
KATARZYNA Z POTOCKICH KOSSAKOWSKA
(WILANÓW)



M. BACCIARELLI (1731—1818)
IZABELA Z PONIATOWSKICH BRANICKA
(LWÓW, MUZEUM IM. LUBOMIRSKICH)



M. BACCIARELLI (1731—1818)

LUDWIKA Z PONIATOWSKICH ZAMOYSKA

(LWÓW, GALERJA MIEJSKA)



M. BACCIARELLI (1731–1818)

EWA Z CHREPTOWICZÓW BRZOSTOWSKA

(WARSZAWA, R. HR. PRZEŹDZIECKI)



M. BACCIARELLI (1731–1818)

PORTRET NIEZNANEJ

(WARSZAWA, KS. M. RADZIWIŁŁOWA)



J. P. NORBLIN (1745—1830)

MAGDALENA PETIT, GUWERNANTKA DWORU W PUŁAWACH

(GOŁUCHÓW)



J. GRASSI (1757–1838)

PANI OSTROWSKA

(WARSZAWA, HR. MORSTIN)



J. GRASSI (1757—1838)

JÓZEFOWA Z SNARSKICH WIELHORSKA

(MEZZOTINTA F. WRENKA, 1796)



J. GRASSI (1757—1838)

TEKLA Z CZAPLICÓW JABŁONOWSKA

(BURSZTYN, KS. J. JABŁONOWSKA)



J. B. LAMPI (1751—1836)

ZOFJA POTOCKA



J. B. LAMPI (1751—1836)

KORDULA Z KOMOROWSKICH TEODOROWA POTOCKA

(ROMANÓW, HENRYK HR. STECKI)



J. B. LAMPI (1751–1836)

MARJA Z RADZIWIŁŁÓW BENEDYKTOWA MORYKONI

(WARSZAWA, M. KS. RADZIWIŁŁ)



ANNA RAJECKA († 1832)

ALEKSANDRA Z LUBOMIRSKICH STANISŁAWOWA POTOCKA

(WILANÓW)



KAZIMIERZ WOYNIAKOWSKI (1772—1812)
PORTRET NIEZNANEJ
(WARSZAWA, MUZEUM NARODOWE)



KAZIMIERZ WOYNIAKOWSKI (1772—1812)
JÓZEFA Z SZEMPLIŃSKICH CHRZANOWSKA
(WARSZAWA, MUZEUM NARODOWE)



MALARZ NIEZNANY PEINTRE INCONNU

JULJANNA Z SKARBKÓW FRANCISZKOWA RZEWUSKA

(BURSZTYN, KS. ST. JABŁONOWSKA)



MALARZ NIEZNANY PEINTRE INCONNU

AMELJA Z BRÜHLÓW MNISZCHOWA

(KS. WŁ. CZETWERTYŃSKI)



MALARZ NIEZNANY PEINTRE INCONNU

ELŻBIETA Z SZYDŁOWSKICH GRABOWSKA

(WARSZAWA, KS. M. RADZIWIŁŁOWA)



SZKOŁA WIEDEŃSKA ÉCOLE DE VIENNE

MARJANNA Z SZEPTYCKICH MACIEJOWA JABŁONOWSKA

(BURSZTYN, KS. ST. JABŁONOWSKA)



MALARZ NIEZNANY — PEINTRE INCONNU

JÓZEFA Z MNISZCHÓW SZCZĘSNOWA POTOCKA



MALARZ NIEZNANY — PEINTRE INCONNU

TEKLA Z RATOMSKICH KOŚCIUSZKOWA

30,–